ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

SOBRE AS PERGUNTAS QUE PODEMOS FAZER AOS ARQUIVOS VISUAIS: por uma história pública, comunicação e ensino

ON THE QUESTIONS THAT WE CAN ASK VISUAL ARCHIVES: for public history, communication and teaching

ACERCA DE LAS PREGUNTAS QUE PODEMOS HACER A LOS ARCHIVOS VISUALES: por una historia pública, comunicación y enseñanza

Fabiana Bruce Silva[1, 2]

RESUMO

Experiências anteriores com arquivos e coleções fotográficas datadas de meados do século XX, me levaram a pensar nas imagens que os sujeitos, as instituições e as épocas compartilham em suas falas cotidianas. Elas podem ser acessadas não somente em acervos, também na internet, em exposições, no cinema, na sala de aula e em outros espaços de convivência, vistos de uma plataforma como a História pública. Através das perguntas que lhes fazemos é possível distinguir como elas ficam presentes em nosso cotidiano. É possível reconstituir percursos e perscrutar, no presente, ecos daqueles valores que aparecem visualmente. Com isso, o objetivo deste ensaio é expor fragmentos

[1] Graduada em História pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (1986), mestre em Antropologia pela UFPE, doutora em História também pela UFPE, com pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales - EHESS, em Paris – França. Atualmente é professora da Licenciatura e do Departamento de História da Universidade Federal Rural de Pernambuco - Dehist/UFRPE e professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Associado em Educação, Culturas e Identidades UFRPE/Fundaj.E-mail: fabianabrucesilva@gmail.com.

[2] Endereço de contato da autora (por correio): Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Historia da UFRPE. Campus da UFRPE Dois Irmãos, CEP: 50050-010, Recife, PE, Brasil

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

que fazem parte da cultura visual no Recife. Como plataforma reflexiva, os argumentos identificam e relatam alguns desses fragmentos.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivos e coleções fotográficas, História pública, comunicação, ensino.

ABSTRACT
Previous experiences with photographic archives and collections dating from the mid-twentieth century have led me to think about the images that the subjects, the institutions and the epochs shared in their day-to-day discourse. They can be accessed not only in collections, but also on the internet, in exhibitions, in the cinema, in the classroom and in other spaces of coexistence, seen from a platform such as public History. Through the questions that we ask them, it is possible to distinguish how they become present in our daily lives. It is possible to reconstitute paths and examine, in the present, echoes of those values that appear visually. configure the visibility presented. On thinking about images, we carry out montages. The aim of this essay is therefore to expose fragments that are part of the visual culture in Recife. As a reflective platform, the arguments identify and relate some of these fragments.

KEYWORDS: Photographic archives and collections, public History, communication, teaching.

RESUMEN
Experiencias previas com los archivos y colecciones fotográficas que datan de mediados del S. XX, me llevaran a pensar em las imágenes que los sujetos, lasinstituciones y la sepocascompartenen sus discursos cotidianos. Estas imágenes pueden accederse no sola menteen acervos, sino también em la internet, enexposiciones, enel cine, enclases y otrosespacios de la vida cotidiana, vistos a partir de una plataforma como la Historia publica. A través de las preguntas que leshacemos es posible distinguir como están presentes ennuestra vida diaria. Es posible reconstruir caminos y tomar, enel presente,

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

ecos de los valores que ahíaparecen de forma visual. Por lo tanto, el objetivo de este ensayo es el de mostrar fragmentos que tomen parte enla cultura visual de laciudad de Recife. Como plataforma de reflexión, los argumentos identifican y muestra nalgunos fragmentos de esta historia.

PALABRAS CLAVES: Archivos y colecciones fotográficas,la historia pública, lacomunicación, laenseñanza.

Recebido em: 19.01.2017. Aceito em: 26.03.2017. Publicado em: 01.04.2017.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

> Jamais provou uma iguaria, jamais degustou uma iguaria quem sempre a comeu com moderação. - Walter Benjamin, Figos frescos. Rua de mão única (1991, p. 213).

Introdução

O presente artigo relaciona a prática de pesquisa e ensino em História com arquivos de imagens, através da plataforma da História pública, entendida numa "lógica de ampliação de audiências", quando as imagens se inserem num circuito mais amplo de historicidade, "em espaços para além da academia" e como "mais uma área de reflexão" (MAUAD, 2016, p. 96). Vernaculares, elas dizem também do comum, do estranhamento e do cotidiano de onde foram tomadas (HELLER, 2000; GUNTHERT, 2017a). Ao discutir os usos de imagens na pesquisa e no ensino de história, procedemos um certo distanciamento dos documentos, considerando sua materialidade intrínseca, mas nos imiscuímos na história que contamos, em aproximação com o fotógrafo moderno. Postura parecida com a do antropólogo que precisa aprender a "ver, ouvir e escrever", que precisa "estar com" e afastar-se para escrever (OLIVEIRA, 1996). A pesquisa em documentos visuais, com isso, nos leva a percorrer o domínio social das experiências compartilhadas, inclusive em sala de aula. Dos conteúdos e das expressões ali configuradas, que problematizamos. É um trabalho em parte evocativo, com fotografias e com anotações de pesquisa e ensino. De sensações e saberes, como as experiências do instantâneo.

Rememoração

No que diz respeito à fotografia, tomo inicialmente como referência Miriam Moreira Leite (1996). Ela dizia que trabalhar com imagens traz para o historiador e professor de história "grandes implicações cognitivas", pois

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

“aumenta a intensidade do olhar, (...) [e] também a qualidade da imaginação; reveladora da realidade semi-imaginária do homem” (LEITE, 1996). Por esta visão, o professor não deveria tentar preencher todas as lacunas de decifração, quando diante de uma imagem com seus alunos. A imagem, e a imagem fotográfica em especial, tem um silêncio. Ela “não vale mais que mil palavras”. Ela carece de palavras, de histórias, de mitologias que expressem significados. Atualizados na prática, os significados, quando aparecem como imagem, carregam valores sociais partilhados, como nos lembra André Gunthert (2017).

Hoje, quando pensamos a fotografia, estamos referenciando uma prática documental visual e discursiva do século XX, o século do “instantâneo”, mas ao mesmo tempo, nos aparecem outras “ferramentas reflexivas” a intermediar nosso olhar, contemporaneamente, olhar que tem sido atualizado na prática.E percebemos que muitos dos “documentos fotográficos” estão agora digitalizados, sendo utilizados como suporte para os argumentos e “o engajamento dos sujeitos” socialmente (GUNTHERT, 2017). Dentre aquelas questões trazidas da década de 1990, algumas estão presentes ainda nos dias de hoje, como as que envolvem a apreensão das imagens, suas possibilidades refratárias e a necessidade de conjugação de um “estatuto da imagem” como acesso específico a imagem (MENESES, 2012)[3].

Nesse sentido, Ulpiano Bezerra de Meneses discutindo o “pensar imagem” na produção de conhecimento histórico, em diálogo com Gottfried Boehm, acentua que,

> à medida que no conhecimento vulgar, assim como nos domínios científicos, a visualidade foi sendo percebida como componente cada

[3]O autor nos tranquiliza sem propor fórmulas e recomenda: “A primazia, contudo, terá sempre que ser determinada pela natureza dos problemas históricos propostos e pela capacidade de as fontes disponíveis (visuais, materiais ou verbais) conseguirem encaminhá-los”.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

> vez mais importante em nossas vidas; à medida, além disso, que a imagem visual, nas suas diversas modalidades, tecnologias e funções, foi penetrando todos os tempos e espaços de nossa contemporaneidade, os métodos, seu alcance e objetivos foram perdendo definição e especificidade (MENESES, 2012).

Hoje (2017), efetivamente banalizou-se a atividade de "fotografar", com a reprodutibilidade pelos meios digitais. A "linguagem numérica" ampliou as possibilidades de acesso da fotografia, quando ela não é mais fotografia, disseminando seus usos entre professores e alunos, todos entendidos no assunto – muitos a procurarem uma receita ou fórmula de acesso às imagens. Walter Benjamin previa esta ocorrência, só não previa diretamente a fotografia como linguagem binária, com o descarte da sua materialidade, como se nos "novos tempos" o arquivista fosse substituído pelo programador de computador ou pelo hacker: aquele que sabe decodificar as senhas de acesso. Benjamim estava mais preocupado com a emergência de práticas civilizatórias que, paradoxalmente, traziam a barbárie no momento mesmo da "ampliação de audiências", nos processos de democratização dos meios de comunicação (BENJAMIN, 1987)[4].

Procurando pensar imagens e trazendo agora à plataforma da História pública, me aproximei de Sartre, quando ele discute a decifração da imagem pela psicologia (SARTRE, 2008). As tensões que descortina nos fez refletir a possibilidade da interdisciplinaridade, para nos aproximarmos daquilo que "aparece", que percebemos como cultura visual, cujas experiências teriam um suporte documental e visual. A imaginação, neste sentido, apareceria como um

[4]Sobre a reprodutibilidadetécnica, diz Benjamin : « Os conceitosseguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de nãoserem de modo algumapropriáveispelofascismo. Emcompensação, podemserutilizados para a formulação de exigênciasrevolucionárias na políticaartística ».A obra de arte na era da reprodutibilidadetécnica.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

trabalho não somente de reflexo, que se empenha na apreensão da cópia do real, ela se dá também como reflexão, como "conhecimento da imagem" (SARTRE, 2008).

Perguntava-me como potencializar histórias de imagens que explicitavam uma "escrita não convencional". Que suspeitava dos eventos fotografados. Sartre abre o texto falando da experiência da folha de papel em branco, para encontrar, ponderar, o uso da imagem como reflexão do social (eidolon); em conjunto com as aparições do visual (ídolo). Imagino essas esferas se confundindo (DURAND, 2001)[5]. Sartre diz o seguinte:

> Olho esta folha em branco, colocada sobre minha mesa; percebo sua forma, sua cor, sua posição. Essas diferentes qualidades têm características comuns: em primeiro lugar, elas se oferecem ao meu olhar como existências que posso apenas constatar e cujo ser não depende de modo algum do meu capricho. (...) Estão presentes e inertes ao mesmo tempo. (...) Mas eis que agora viro a cabeça. Não vejo mais opapel. Agora vejo o papel cinza da parede. A folha não está mais presente, não está mais lá. Sei, no entanto, que ela não se aniquilou, sua inércia a preserva disso. Ela deixou simplesmente de ser pra mim. (...) Não virei a cabeça, meu olhar continua voltado para o papel de parede; nada se mexeu na peça. Contudo, a folha me aparece de novo com sua forma (...) É realmente ela em pessoa? Sim e não. (...) É exatamente a mesma folha, a folha que está em minha escrivaninha, mas ela existe de outro modo. (...) Ela não existe de fato, ela existe em imagem (SARTRE, 2008).

O aparecer da imagem se daria nesse movimento de não mais ver, para ver de novo, para ver reflexivamente, como pensamento (o "que" da folha em branco?). É o que tenho perseguido entendere que tento durante tanto tempo explicar aos meus alunos. Imagem como "sendo ou não evocações voluntárias, que se oferecem, no momento mesmo em que aparecem, como algo diferente

[5] Quando reflete a visão ocidental da imagem em comparação com a oriental; e a complementaridade de Platão e Aristóteles.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

da presença", nos dizeres de Sartre. A experiência reflexiva, um *plus* contido ali mesmo, no entanto, pondera e toma a apreensão da imagem com prudência, pois, segundo Sartre há distinção entre a existência como coisa e como imagem. Elas apareceriam como "planos diferentes de existência".

Figura 1: Fotografia de Benício Dias. Coleção da Fundação Joaquim Nabuco. Contraste do casario no Bairro de Santo Antônio, Recife - PE.

Para desenvolver o debate, referencio no campo disciplinar da Comunicação no Brasil, as reflexões de Mauricio Lissovsky, para melhor compreender esses "planos diferentes de existência", que vejo incoativos, onde o corpo do fotógrafo está implicado (LISSOVSKY, 2011). E passo a me perguntar como os historiadores consideram as fotografias que encontram nos seus arquivos e coleções, com os quais escrevem história. No artigo A paisagem e a proveniência dos lugares (2011), Lissovsky conta uma experiência de fotógrafo para fazer aparecer outra plataforma de observação articulada como "fotografia moderna", de emergência do "instantâneo", questionando para onde foi o

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

tempo quando ele "ausentou-se da fotografia". O movimento de "não mais ver", para ver de novo, afigura-se como uma "dobra". Imagino que haveria uma similaridade ou complementaridade com o movimento de afastamento que Sartre problematiza.

Lissovsky considera que, sem o tempo de exposição necessárioàfixação daimagemfotográfica, esta se processariacomoum « não ver » (perceptivo, cultural), no momentomesmo do relance, do olharligeiro, do « instantâneo » fotográfico. A experiência da fotografiaimplicariaummovimento de retirar-se, de recuar, de deixar de ver poralgummomento, umausentar-se significativopróprioaofotógrafo, que apreende a imagem. Pois, talvezcomomovimentocontrário, elaseriairrealizávelsem o corpo que fotografa – lembrando Benjamin. Cito:

> A fotografia só podia ver diferentemente, ver de um modo "novo", como fotografia moderna, na medida em que tornava possível também, e no mesmo movimento, não ver de modo usual. Ao « se afastar » e ver subjetivamente, mentalmente, Stieglitz teria realizado algo como uma dobra, um «piscar os olhos » (LISSOVSKY, 2011)[6]

Então, além da materialidade documental, a ser considerada quando se observam arquivos e coleções de fotografias,ao especular suas formas expositivas, constatamos que no aparecimento daquelas formas de pensamento imagem, haveriam "operações do entendimento" que carregam um "passado tradicional" e aquelas que apresentam o passado como um "presente que acessa outro presente", um presente que contém futuro, como planos distintos de um mesmo fazer história. Perceber esses matizes das"instituições de

[6] O "movimento", que aparece em Alfred Stieglitz teria tido "completa realização" como "fotografia moderna" em Anselm Adams, Walker Evans e Alexander Rodchenko.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

imagens", cujas visibilidades são passíveis de reconstituição, é mais um dos desafios que envolvem nossas perguntas sobre os usos da imagem e a História pública. Recuperadas como práticas documentárias expressivas, entendemos que estes "materiais" vinculam variadas interpretações e dotações de sentido, advindos daqueles sujeitos históricos que as interrogam quando "diante de imagens".

A experiência permite, por enquanto, comparar as abordagens entreos acervos e seus leitores, apresentando-os como espaços discursivosincoativos que perguntam e instituem valores sociais, cujas práticas estão articuladas visualmente, disponíveis à nossa identificação, à nossa apreciação e reflexão, também discursivamente (DURAND, 2001; CASTORIADIS, 1982)[7]. Revisitar esses arquivos nos permite estabelecer conexões entre as imagens de hoje e de outros tempos para melhor entende-las e para pensar o presente. Discorrer como elas foram usadas e para que, para inclusive tomarmos esses modelos como processos criativos, que podemos simplesmente reproduzir e/ou ressignificar.

Assim, os instrumentos de pesquisa, Repertórios em especial, referenciam os temas e uma documentação correlata, sem que estejam necessariamente num único acervo ou coleção:oral, textual, vídeo-gráfica, cinematográfica, cartográfica, artística etc. Atendendo à demanda dos

[7]Lembroainda as reflexõesde Durand, que problematizam a dinâmica do imagináriocomo « baciasemântica ». E penso que Castoriadis corrobora Sartre, aodizer, numa passagemjábemconhecida entre historiadores, que : « O imaginário que falonão é a imagem de. É criação incessante e essencialmenteindeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais é possívelfalar-se de 'algumacoisa'. Aquilo que denominamos 'realidade' e 'racionalidade' sãoseusprodutos ».

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

estudantes que nos procuram para orientação, de onde aparecem perguntas diversas.

O arquivo como poética e sabor

Tomando como referência qualquer documentação fotográfica disponível à nossa consulta, e mesmo qualquer intervenção já realizada nas imagens, procuramos promover com os alunos trabalhos de diagnóstico da "missão institucional" do arquivo, ou da unidade documental a ser pesquisada e/ou usada na preparação de aulas de História, onde é analisada sua pertinência em relação às perguntas. Com isso, iniciam-se os processos de identificação, análise e crítica histórica, sabendo que, para além do conceito de arquivo que respeita o "princípio de fundos" e que possui uma legislação própria, prescritiva, a ideia de arquivo que que adotamos procura levar em consideração sua própria historicidade, suas transformações.

Não nos cabe aqui avançar sobre os conceitos da arquivologia (FARGE, 2009; JARDIM, 2011). Queremos ampliar as linhas de acesso à reflexão ressaltando que na contemporaneidade os historiadores perceberam, acompanhando, ainda, as inferências de Jacques Le Goff em seu texto já clássico, Monumento/Documento - que cita Michel Foucault, para quem os arquivos são uma forma que o pesquisador e professor encontra de dar sentido aos papéis dos quais não consegue mais se separar (LE GOFF, 1990; FOUCAULT, 1987)[8]. Em outras palavras, ainda, pensando estar em consonância com a historiadora Arlette Farge - integrante do coletivo de Jacques Rancière *Les révoltes logiques*, que existiu entre 1975 e 1981, na França -, que assinala a

[8]Lembrando ainda do teclado da máquina de escrever, a assinalar a percepção, por parte do historiador, das formações discursivas próprias à cada cultura histórica, quando se pretende sua "decifração".

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

importância de compreender a posição do historiador em relação aos lugares de guarda de documentos, a entender que os arquivos têm diferentes sabores. Em Farge, o historiador:

> E convidado a manter-se longe do arquivo-reflexo onde se colhem apenas informações e do arquivo-prova que conclui demonstrações, como se esgotasse de umavezportodas o material. (...)[Com isso], não existe trabalho modelo ou 'trabalho-a-ser-feito-assim-e-não-de-outra forma. (...) ao realizá-las [as escolhas metodológicas], fabrica-se um objeto novo, constitui-se outra forma de saber, escreve-se um novo ´arquivo (FARGE, 2009).

Singulares e complexos "na razão direta em que são saboreados", Farge considera ser preciso desvenda-los em sua materialidade, perseguir vestígios e lugares, permanecer atento à sua profundidade. As tipologias « arquivo reflexo » e « arquivo prova » são também discutidas por Mauricio Lissovsky, no texto « Quatro + umadimensões do arquivo », e corresponderiam ao que o autor nomina de « dimensãohistoriográfica », para o primeirocaso, iluminista e, para o segundo caso, a « dimensãorepublicana ou cartorial » - que conferemproteção e garantia contra a falsificação (LISSOVSKY, s/d).

A correspondência entre os dois autores não pode, todavia, serfeitasimplificadamente – me permitindo, para isso, usar a metáfora de Foucault sobre os tecladosdasmáquinasdatilográficasfrancesa e brasileira. Mas, enfatizando a abordagemcomum para os arquivos, « criados mais para testemunhar as experiências do que para simplesmente realizá-las", "a dimensão poética", pensada por Lissovsky, parece estar em sintonia com a perspectiva de um fazer história, que estaria também em Farge - quando enfatiza a singularidadedos trabalhos do pesquisador, no reconhecimento dos "sabores e saberes" do arquivo. A "dimensão poética" apareceria como aquela

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

disponibilidade para a "dobra", para "apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo", citando Walter Benjamim. Corroborando, pelo que vejo, o exercício da folha de papel em branco que Sartre expõe.

A questão se aprofunda quando aparecem, na virada para o século XXI, os processos de estandardização, que recomendam a catalogação de coleções fotográficas. Como fazer conviver as abordagens?(CUNHA e LIMA, 2000; SEPIADES, 2003). É possível que a plataforma da História pública viabilize as aproximações. Assim, o historiador dança entre documentos, olhares e recomendações pensando que a escrita da história se daria como fabricação (produção), entre o arquivamento e a divulgação dessas fontes, quando, principalmente, o propósito é que, como plataforma pública, os documentos possam "ser vistos", adquiram sentido social, algo em sintonia com o que se dizia, por exemplo, na década de 1990, que "arquivo morto não existe".

Se, mais tradicionalmente, pensando no tempo que evolui, a fotografia faz aparecer as transformações que se processam ao largo ou nas fisionomias, onde seu uso pode se dar como ilustração de personagens, eventos etc, esta perspectiva se complexifica, até por conta da abertura já promovida pela História cultural e dos estudos de Cultura visual, cujos modelos e debates vamos aprendendo a problematizar (KNAUSS, 2006). Uma história dialógica, recorrente a saltos reflexivos, refratários e temáticos. Onde o tempo histórico relaciona diacronia e sincronia, intensamente, possibilitando a emergência dos aspectos criadores das imagens pelos sujeitos históricos e da sociedade que as produz, como documento e forma de ver o mundo, como ensaio e reflexão, como instituidor de um imaginário a atualizar-se na prática histórica.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

Para "ver história"? ouvir o outro é como identificar fotografias

Figura 2: Fotografia de Benício Dias. Coleção da Fundação Joaquim Nabuco. Recife – PE.

Imagino o momento em que esta foto foi feita: O fotógrafo diz: - A "fotografia" olha para mim. Dois moradores na Janela de um Beco, no Bairro de São José às 11:30 (Benício Dias).

O fotografado: - Estou sentado na janela. O sol está quente. Estamos esperando para almoçar e *João* avisou lá de dentro que tinha um fotógrafo na rua tirando foto das casas. Foi nesta hora que ele chegou na janela, do meu lado. E eu vi o fotógrafo. Ele fez uma foto. Será que vão demolir aqui também?

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

Historiadores sabem na contemporaneidade que o "tempo histórico" é instituído socialmente, como dizem Cornelius Castoriadis (1982), Norbert Elias (1998) e Jacques Le Goff (1990)[9]. A experiência do tempo histórico, que aparece no relato possível acima, imaginado, está diretamente vinculada à registros outros que tenham existido ou que existam no entorno da fotografia. Podem vir a ser repertoriados pelo historiador que não se cansa de organizar "os seus próprios papéis".O que é imprescindível para pensar história (LE GOFF, 1990). No caso desta fotografia, ele foi possível por conta da referência que o fotógrafo pernambucano Benício Dias trabalhou para a Prefeitura da Cidade de Recife registrando os trabalhos de demolição que aconteciam na cidade, com a abertura do chamado "Novo Mundo" (1946), que substituiria o casario português colonial: as Avenidas Guararapes e a parte norte da Dantas Barreto, entre os Bairros de Santo Antônio, centro administrativo e São José, comercial[10]. Um Recife que se moderniza.

Le Goff, pouco antes de sua morte em 2014, escreveu um "pequeno-grande" livro de bolso onde questiona a possibilidade de fazer história "em pedaços" – "A história deve ser dividida em pedaços?", pergunta (LE GOFF, 2015). A humanidade, diz, tem a necessidade de "agir sobre o tempo no qual ela evolui" (2015), e o historiador reflete a sociedade. Ele precisa dominar o tempo, "ao mesmo tempo em que se encontra em seu poder" (2015: p. 132). E "na medida em que esse tempo muda, a periodização se torna [para ele] uma ferramenta indispensável" (p. 132). No livro, um ensaio de maturidade, Le Goff

[9]Le Goff enfatiza a História como uma disciplina que pergunta. Antes disso, ela vê: "Tal é o significado do termo grego e da sua raiz indo-européia wid-, weid- 'ver'. Assim, à história começou como um relato, a narração daquele que pode dizer 'Eu vi, senti".

[10] Benício Dias era um colecionador de fotografias e outros objetos. Foi professor na Escola de Belas Artes do Recife, depois Universidade Federal de Pernambuco. Tinha entre suas fotografias, as de Manuel Tondella e Francisco Du Boccage, nas quais se inspira, como as tomadas das Reformas do porto da cidade, que vão acontecer entre 1905 e 1914.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

considera suas pesquisas desde 1950 sobre Idade Média, a discutir o tempo como "matéria da História" (p. 7). Entre continuidade e mudança, foi importante o historiador "localizar e definir", em suas palavras, essas mudanças.

Assim foi necessário aprender a recortar, a perguntar. Quando o historiador recorta, ele está operacionalizando seu problema, organizando as "fontes" que tem disponível. Le Goff localiza que em 2013, com os "efeitos cotidianos da mundialização" – a globalização, como entendemos -, a história é um percurso que faz aparecer "diversas formas de conceber as periodizações: as continuidades, as rupturas, as diversas formas de pensar a memória da história", (p.8). É como "forma de pensar a história" que compartilho, como diz Le Goff, uma aproximação entre presente e futuro, estando imersa na "consciência do presente", na contemporaneidade.

Figura 3: Fotografia de Benício Dias. A esquina da antiga igreja dos ingleses, na Rua da Aurora, no Bairro da Boa Vista. Coleção da Fundação Joaquim Nabuco, Recife – PE.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

Para chegar a um recorte de tempo que me permita dialogar com o fotógrafo que atuou naquele período, foco de minha pesquisa, recorro a Paul Valéry (1998), na Introdução ao método de Leonardo Da Vinci. Valéry, que estudou o artista por mais de 30 anos, identifica *de pronto* "seu método" e as possibilidades ou as implicações de sua realização. Adianto, quase como um *spoiller*, que o método propõe diálogo e feitura, um acompanhar do pensamento do outro, uma disponibilidade para ouvi-lo. A posição de Valéry me pareceu desafiadora, considerando que ele constata que "aquele homem" que ele segue, que pretende estudar, tem um nome, que ele deixou obras dignas de admiração. Existem muitas distâncias, muitas intensidades e, com as sensações, com as emoções que esta aproximação provocam, o levam a pensar poder com ele se encontrar. Ressaltando que seria um pensamento que se daria "à imagem do nosso", como acentua Le Goff. "Nosso": dos historiadores.

Considerando as perguntas que venho fazendo, não é sempre que os fotógrafos silenciam quando se trata de falar de suas fotografias, quando se trata de falar de como eles pensam suas próprias produções. Eles compartilham com outros artistas, profissionais e pessoas comuns, uma visualidade, ou seja, um "conjunto de discursos e práticas que constituem distintivas formas de experiência visual em circunstâncias históricas específicas", como diz Ulpiano Bezerra de Meneses (2003). Essas distintas experiências aparecem ao historiador em publicações de época, em jornais e revistas, em registros de exposições e em registros fotográficos coevos, depoimentos e entrevistas, como formas distintas de expressão documental. Mesmo quando não existem os tais "dados a serem recuperados", os registros diretos, a voz gravada, as anotações

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

recuperadas, é preciso buscar imaginar trajetórias possíveis que remontam sequências históricas. É preciso "ouvir as fotografias" e fazer inferências.

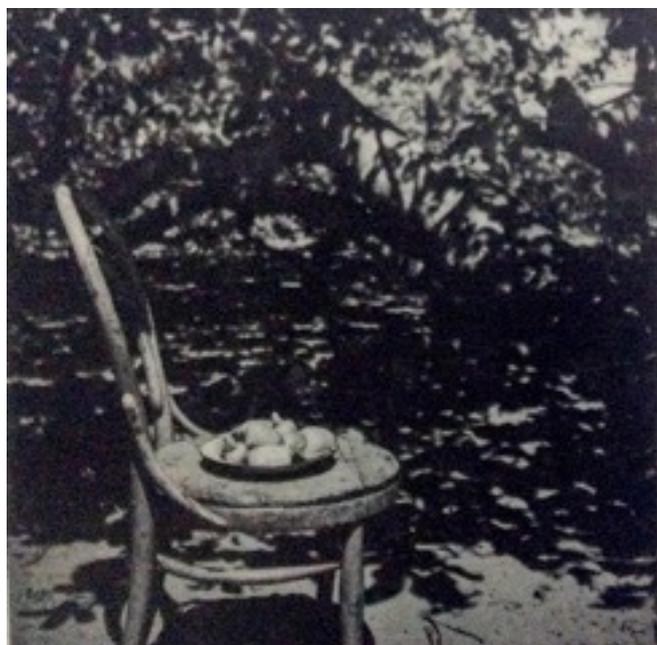



Figura 4: Fotografia de Benício Dias. Cajueiro e cajus, praia de Rio Doce. Olinda – PE. 3.10.1953. Coleção da Fundação Joaquim Nabuco, Recife - PE.

No Recife de antigamente se media a idade de uma pessoa lhe perguntando quantos cajus ela tinha. De Mário Sette, Maxambombas e maracatus. Algumas lembranças:a fotografia é de 1953, foi feita em Olinda, onde Benício Dias passava o Natal, veraneava e simplesmente "olindava" pelas ladeiras. Em temas de concursos fotoclubistas de 1940-50, a xícara de café foi tema, assinalando a possibilidade de se fotografar o cotidiano. Parece as fotografias dos pós-impressionistas, como as de Pierre Bonnard, artista que inspirou Henri Cartier-Bresson, fotógrafo exemplar para os "fotógrafos de Recife", desta geração, como Benício Wathley Dias.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

Breves conclusões temporâneas. Exercícios de repertoriar, uma construção discursiva

Procurar observar as particularidades da prática "fotográfica documentária" percorrendo acervos visuais nos faz imergir nos discursos de época, buscando reconstituir seus efeitos de real, importantes à pesquisa histórica: esquemas de visualidade onde a experiência da fotografia, naquele instante, passa a declarar um conteúdo emocional que diz não apenas do motivo fotografado e do equipamento utilizado na coleta de imagens, mas também evoca um trabalho de reflexão. Assim é que perguntas envolvidas em temáticas, locais e globais, trazem práticas sociais e culturaisa problematizar e de alguma forma respondem à emoção do que se vê.

Referências

ALMEIDA, Janiele R. de e SANTHIAGO, Ricardo (org). **História pública no Brasil**. Sentidos e itinerários. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 96.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In : **Obras escolhidas** I. São Paulo : Brasiliense, 1987.

_________. Figos frescos. In: **Obras escolhidas III**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 213.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1982, p. 13.

CUNHA, Vânia Carneiro da e LIMA, Solange Ferraz de. Fotografias como objeto de coleções e de conhecimento. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

de Janeiro: O Museu/IPHAN, Edição alusiva aos 60 anos de lançamento do volume I - 1940, 2000.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, Coleção Fábula, 2016.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro : Zahar Ed., 1998.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. São Paulo: Forense Universitária, 1987.

GUNTHERT, André. **La photographie, intensificateur d'experience**. Disponível *online*:<http://imagesociale.fr/3837> Acesso em 10 de janeiro de 2017.

_________. **Vernaculaire**. Disponível *online*: <http://imagesociale.fr/?s=vernaculaire>. Acesso em 10 de janeiro de 2017

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

JARDIM, José Maria. Saberes e sabores do arquivo. **Ponto de Acesso**, Salvador, V.5, n.1, p.109-111, abr 2011. Disponível online: <www.pontodeacesso.ici.ufba.br>Acesso em 10 de janeiro de 2017.

LE GOFF, Jacques. **Memória e história.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. Disponível online: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF12/ArtCultura%2012_knauss.pdf> Acesso em 10 de janeiro de 2017.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

LEITE, Miriam Moreira. Imagem e educação. **Anais do Seminário Pedagogia da imagem, imagem da pedagogia**. Niterói, UFF: 1996.

LISSOVSKY, Mauricio. "A paisagem e a proveniência dos lugares, publicadoem: Contemporânea | **comunicação e cultura** - vol.09 – n.02 – agosto de 2011. Como palestra, disponível na internet: https://www.youtube.com/watch?v=Sh07Yv9kBAA Acesso em 20 de dezembro de 2016.

_______. **Quatro + uma dimensão do arquivo**. Disponível online: <http://www.pos.eco.ufrj.br/site/corpo_docente_interna.php?id=17>. Acesso em 10 de janeiro de 2017.

MALTA, Albertina Otávia Lacerda e ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. **Benício Dias:** fotografias. Recife: Cepe: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2015, p. 104-105.

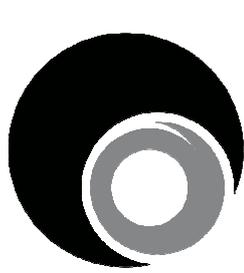
MAUAD, Ana Maria. O passado em imagens. Artes visuais e história publica. In: MAUAD, Ana Maria. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 1, n °. 2, 1996, p. 73-98.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. História e imagem: iconografia/iconologia e além. Publicado em CARDOSO, Ciro F.S. & VAINFAS, Ronaldo, orgs., **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro, Campus/Elsevier, 2012, p. 243-262.

_______. Fontes visuais, culturavisual, Históriavisual. Balançoprovisório, propostascautelares. **Revista Brasileira de História**, 2003, vol. 23, no 45, p. 31, aoexplicitar o que seriavisualidade.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. "Olhar, ouvir e escrever", **Revista de ANTROPOLOGIA,** São Paulo, USP, 1996, v. 39 no 1. Disponível *online*: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/111579/109656> Acesso em 10 de janeiro de 2017.

SARTRE, Jean Paul. **A imaginação**. Porto Alegre , RS: L&PM, 2008.

SEPIADES. **Recommendations for cataloguing photographic collections, European Commission on Preservation and Access**, Amsterdam, 2003.

ISSN nº 2447-4266 Vol. 3, n. 2, Abril-Junho. 2017

DOI: http://dx.doi.org/10.20873/uft.2447-4266.2017v3n2p219

Disponível *online*: <http://www.ica.org/en/sepiades-recommendations-cataloguing-photographic-collections> Acesso em 10 de janeiro de 2017.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Editora 34, 1998.